

Niprò

RIVISTA DI STUDI UCRAINI

4/2025

DIRETTORE

Oleg Rumyantsev (Università degli Studi di Palermo)

COMITATO DI REDAZIONE

Alessandro Achilli (Università degli Studi di Cagliari)

Maria Grazia Bartolini (Università degli Studi di Milano)

Simone Bellezza (Università del Piemonte Orientale)

Giovanna Brogi (Università degli Studi di Milano)

Liana Goletiani (Università degli Studi di Bergamo)

Francesco Guida (Università degli Studi Roma Tre)

Giulia Lami (Università degli Studi di Milano)

Tamara Mykhaylyak (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Laura Orazi (studiosa indipendente)

Oxana Pachlovska (Università degli Studi La Sapienza)

Olena Ponomareva (Sapienza Università di Roma)

Marco Puleri (Università degli Studi di Bologna)

Giovanna Siedina (Università degli Studi di Firenze)

Massimo Tria (Università degli Studi di Cagliari)

Olga Trukhanova (Sapienza Università di Roma)

CONTATTI

nipro.rivista@gmail.com

WEBSITE:

PALERMO UNIVERSITY PRESS

<https://unipapress.com/categoria-prodotto/unipapress/riviste/rivista-di-studi-ucraini/>

ASSOCIAZIONE ITALIANA DI STUDI UCRAINI

https://aisu.it/nipro_presentazione/

EDITORE

New Digital Frontiers S.r.L

Piazza Marina 29/34

90145 – Palermo

Cell. (+39)3349828155

ndfedizioni@gmail.com

newdigitalfrontiers@pec.it

<https://unipapress.com/>

ARTWORK COPERTINA:

Illia Razdelskyi

ISSN 2974-6531

ISBN 978-88-5509-815-1



Quest'opera è distribuita con Licenza

[Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Questo numero è stato finanziato dal

Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo

Indice

Prefazione	NIPRÒ: RIVISTA SCIENTIFICA	4
Ricerche	ANDRIY KOHUT Operazione “Farisei”: Misure attive del KGB contro il riconoscimento dell'Holodomor, 1982-1990	6
	ALOIS WOLDAN Narrazioni concorrenti nel testo urbano di Drohobycz: Bruno Schulz e Ivan Franko	22
	FILIPPO BAZZOCCHI L'identità ucraina tra storia alternativa e traduzione: il caso del fumetto Volja (2017)	33
	FABRIZIO RUDI La diplomazia italiana e le vicende storiche ucraine dal 1918 al 1922	46
	OLENA PONOMAREVA “The battle for Ukrainian”: L'impatto della guerra russa sulla lingua e sull'identità linguistica degli ucraini	56
	OLEG RUMYANTSEV Dal russo all'ucraino: traduzione didattica contrastiva come strumento per superare l'interferenza nell'apprendimento di lingue affini	67
	NATALIYA BAHNIUK, YEVHEN REDKO Italian words in the Ukrainian language of the 14th–18th centuries	75
Questioni	KATERYNA PISHCHIKOVA How to think about atrocity crimes in Ukraine	82
Esordi	FRANCESCO MORGANTI Cultural and Linguistic Identity Among Ukrainian Refugees in Italy: A Comparative Study of Teenagers and Adults	91
Traduzioni	OSTAP SLYVYNS'KYJ: QUATTRO POESIE Traduzioni di Alessandro Achilli, Marco Bouvet, Gabriella Capecchi, Rossella Caria, Yulia Chorniy, Anna Cavazzoni, Anna Mangiullo, Kateryna Mychka	103
Recensioni	A cura di SIMONE ATTILIO BELLEZZA E GIOVANNA BROGI BERCOFF	108

RECENSIONI

A cura di SIMONE ATTILIO BELLEZZA E GIOVANNA BROGI BERCOFF

Marco Buttino, *I tatars di Crimea. Dalla deportazione al difficile ritorno (1944-2024)*, Brescia, Scholé, 2024, 194 p., 17 euro.

Questo studio di Buttino è fondamentale per riaprire un discorso sulle pratiche di oppressione delle nazionalità che attraversano la storia sì dell'Unione Sovietica, ma anche della Russia attuale, nonché di quella zarista: come scriveva Raphael Lemkin, nelle sue riflessioni storiche, si può parlare di un «genocidio delle nazioni» come pratica russo/sovietica di lungo periodo. Non a caso proprio Lemkin ricordava «the drowning of 10,000 Crimean Tatars by order of Catherine the Great» come antecedente significativo delle repressioni sovietiche abbattutesi sui tatars, come su un numero consistente di altre popolazioni, per lo più non slave, imputando al modello sovietico di voler perseguire l'unità di una nazione attraverso la distruzione delle altre. Resta, ieri come oggi, da capire quale sia questa nazione alla cui unità si aspirerebbe, nella contraddittoria costruzione dell'identità russa come impero, *de jure* o *de facto* che sia o sia stata.

La storia dei tatars di Crimea è emblematica «delle modalità e delle conseguenze di una gestione autoritaria dei movimenti di popolazione» attuata dall'URSS attraverso «la colonizzazione russa di terre abitate da non russi e lo spostamento forzato di minoranze non russe» (p. 6).

I frutti di questa ingegneria etno-demografica sono visibili nel fatto che la presenza di nuclei consistenti di popolazione russa permette poi ulteriori politiche di russificazione, per non dire, oggi, di rivendicazioni territoriali come in Crimea e in Ucraina.

L'originalità di questo *case-study* consiste nel prendere come punto di osservazione la città di Samarcanda, dove era finita una consistente parte dei tatars deportati in Uzbekistan per la decisione di Stalin, nel maggio del 1944, di punire le popolazioni «collaborazioniste», avviando un'operazione su vastissima scala, in cui alla rapidità corrispose l'improvvisazione, il che spiega l'altissimo numero di vittime durante il trasferimento e dopo la ricollocazione in situazioni precarie, senza mezzi, né alimentari né d'altro genere. Eppure i tatars riuscirono ad integrarsi nelle nuove realtà, come testimoniato nelle interviste che corredano il testo in un significativo gioco di rimandi fra il destino generale e quelli individuali. È un percorso che permette di entrare nel merito delle politiche di promozione sociale, che il sistema riuscì ad attuare dopo la morte di Stalin ed il ritorno ad una relativa «normalità»: è qui che si situa il dato inaspettato di una certa «nostalgia» per il periodo sovietico, soprattutto davanti alla crisi determinata dal crollo dell'URSS, complicata dall'affermazione di un nazionalismo uzbeko esclusivista.

L'aspetto però più notevole dell'esperienza tatarica è la nascita di un «movimento per il ritorno» in grado di dispiegare tutta una serie di iniziative, che si intrecciano con la storia del dissenso e finiscono per costituirne uno dei capitoli più vigorosi ad onta delle persecuzioni e repressioni cui furono sottoposti i suoi leader, come Mustafa Džemilev, o i suoi sostenitori, quali il generale di origine ucraina Pëtr Grigorenko (1907-1987): storie di resilienza, ma anche esempi di aspirazioni mai dome alla democrazia, al rispetto dei diritti non solo nazionali, ma anche individuali.

È triste considerare che, al termine di questa odissea, il ritorno in Crimea non è coinciso con una vera reintegrazione, tanto più dopo l'annessione da parte russa della penisola e la attuale situazione bellica, in cui, ancora una volta, i tatars subiscono nuove persecuzioni e discriminazioni.

Lami Giulia

Marko Pavlyshyn, *Ukrainian Literature: A Wartime Guide for Anglophone Readers*, Cambridge, Cambridge University Press, 2025.

Nonostante la crescita dell'interesse globale per la letteratura ucraina, che si traduce innanzitutto in una maggiore propensione del mercato editoriale a pubblicare traduzioni, la storiografia letteraria continua a essere inadeguata e in buona sostanza ferma ai pochissimi titoli del secolo scorso. Tra le poche eccezioni, presumibilmente in aumento nei prossimi mesi e anni, c'è la "guida" di Marko Pavlyshyn, uno strumento agile ma decisamente informativo che in circa ottanta pagine offre al pubblico internazionale una ricca introduzione allo sviluppo storico della letteratura ucraina. La guida è uscita all'interno della serie "Elements in Soviet and Post-Soviet History" di Cambridge University Press, il che può anche essere letto come un riconoscimento dell'importanza della letteratura nella storia ucraina e dell'impossibilità di capire appieno quest'ultima senza conoscere ciò che in Ucraina si scrive e si è scritto.

A distinguere il volume di Pavlyshyn, oltre alla brevità dettata dal formato della serie che lo ospita, è la scelta di seguire l'evoluzione della letteratura ucraina a ritroso, partendo dalla contemporaneità per addentrarsi indietro nei secoli, fino a giungere, nelle ultime pagine, al dodicesimo secolo. Le tappe fondamentali che Pavlyshyn identifica, procedendo dal presente al passato, sono simbolicamente dieci. Si comincia con il 2023 ("Invasion and Defiance"), anno marcato, tra i tanti eventi tragici, dalla morte di Victoria Amelina, vittima di un attacco missilistico russo su Kramators'k. Il ricordo di Amelina, con cui, dopo la prefazione, si apre il racconto storico-letterario di Pavlyshyn, è l'apripista per una presentazione più ampia della letteratura ucraina legata all'invasione su larga scala, che, significativamente, parte dalla poesia per passare poi anche alla prosa e agli anni successivi al 2014. La tappa seguente è il 1992 ("Independence Established, Enjoyed and Explored"), anno della pubblicazione di *Rekreaciji* di Jurij Andruchovyč, romanzo simbolo del postmoderno ucraino, da Pavlyshyn in passato tradotto in inglese e ampiamente commentato. Soffermandosi sulla prosa del tardo Novecento, Pavlyshyn insiste anche su un altro filone importante del suo lavoro storico-critico, cioè la prosa *difficile* di autori come V'jačeslav Medvid' e Jevhen Paškovs'kyj, con le sue radici nella *chymerna proza* di Valerij Ševčuk nei due decenni precedenti. Si passa quindi al 1965 ("Dissenting from the Party-State"), con la prima circolazione di *Internacionalizm ŭ rusyfikacija* di Ivan Džjuba. Anche per questo periodo, come per il 2023, un ruolo di primo piano è giocato dalla poesia, con autori come Vasyľ Stus, Ihor Kalyneč' e Vasyľ Symonenko al centro della trattazione. Si compie poi un salto indietro di trent'anni, arrivando al 1933 ("Death and Life with Totalitarianism"), con il simbolico suicidio di Mykola Chvyľ'ovyj. La ricchezza del panorama culturale e letterario degli anni Venti e dei primi anni Trenta si affianca alla rapida e sanguinosa repressione di quello stesso fervore creativo, che avrebbe portato alla devastazione della cultura ucraina tra i tardi anni Trenta e la prima metà degli anni Cinquanta. Si procede quindi con il 1918 ("The National Revolution") e il modernismo, con particolare attenzioni a voci come Ol'ha Kobyljans'ka e Mychajlo Kočubyns'kyj, ma, soprattutto, Lesja Ukrajinca, la scrittrice a cui Pavlyshyn dedica più spazio dopo Taras Ševčenko. La sesta tappa, simboleggiata dall'anno 1876 ("Empires Endured"), si concentra sulle repressioni zariste ai danni della lingua e della cultura ucraina (proprio al 1876 risale *ŭkaz* di Ems), ma anche sul realismo e sull'opera ampia e multiforme di Ivan Franko. Con il 1847 ("From People to Nation") Pavlyshyn ricorda l'arresto dei membri della Confraternita Cirillo-Methodiana, ma anche, naturalmente, l'opera di Ševčenko e dei suoi solidali. Anche Hohol' è brevemente incluso in questo capitolo, guardando soprattutto alla "ambivalence and complexity of his identity and legacy" (p. 53). Il capitolo ispirato al 1798 ("The New Ukrainian Literature Begins") non può che celebrare Ivan Kotljarevs'kyj e la sua *Eneide*, con cui ha tradizionalmente inizio la storia della letteratura ucraina moderna, senza però dimenticare il Sentimentalismo. Gli ultimi due capitoli ("1610: Early Modern Multifariousness" e "1185: The Presence of the Medieval Past") partono rispettivamente da Meletij Smotryč'kyj e dal *Canto della Schiera di Ihor*, una scelta, quest'ultima, che potrebbe non trovare d'accordo esperti ed esperte del periodo, anche se Pavlyshyn, naturalmente, problematizza l'autenticità del poema, per poi menzionare brevemente opere fondamentali e ben più canoniche come il *Sermone sulla legge e sulla grazia* di Ilarion.

Nonostante la brevità del libro, Pavlyshyn non manca di far notare al suo pubblico che nelle terre ucraine sono nati e hanno operato anche autori legati alle storie letterarie di altre nazioni e culture, in primo luogo quella ebraica e quella polacca. È anche molto attento a rendere più visibili le culture nazionali dell'Ucraina meno note al pubblico occidentale, come quella della Crimea, a cui si riferisce con il toponimo indigeno Qırım.

Nella prefazione Pavlyshyn sottolinea il carattere partigiano del suo lavoro, “in solidarity with the sovereign and territorially integral Ukraine whose existence is at present under threat” (p. 2). Un'Ucraina che riconosce come “a nation of individuals of different cultures, languages and faiths, but united by a shared attachment to their state and its democratic civic ideals” (p. 2). Nella postfazione, invece, Pavlyshyn si sofferma sull'importanza della letteratura nel presente e nel passato dell'Ucraina, celebrando il contributo di scrittori, artisti e intellettuali alla difesa del Paese dall'aggressione russa, oggi come ieri.

Nonostante la “guida” di Pavlyshyn prenda in considerazione prevalentemente opere accessibili in traduzioni inglesi, con l'obiettivo di invitare il pubblico anglofono e internazionale alla scoperta della letteratura ucraina, il suo piccolo ma intenso libro sarà di grande utilità e interesse anche in Italia e ovunque ci sia curiosità per la materia.

Alessandro Achilli

Volodymyr Viatrovich, Lubomyr Luciuk (edited by), *Enemy Archives. Soviet Counterinsurgency Operations and the Ukrainian Nationalist Movement. Selections from the Secret Police Archives*, Montreal & Kingston-London-Chicago, McGill-Queen's University Press, 2023, 988 pp.

Questa immensa opera, frutto del progetto comune di Viatrovich e Luciuk, è un esempio unico e senza pari, che consente agli studiosi, ai ricercatori e in generale agli appassionati di storia di familiarizzare con i documenti d'archivio del KGB dell'URSS per comprendere chi fossero i nazionalisti ucraini, per cosa combattessero e contro chi combattessero, in cosa credessero e cosa ottennero. Grande importanza quindi è stata data alle fonti primarie relative a questo movimento. Una raccolta fondamentale di tali fonti primarie si trova nei fondi degli stessi organi della polizia segreta sovietica che un tempo avevano il compito di contenere e sradicare i nazionalisti. Sebbene questi archivi includano documenti intrisi delle tipiche etichette dell'era sovietica che identificavano i nazionalisti come “banditi”, “fascisti”, “collaboratori nazisti” e simili, gli imperativi associati all'orchestrazione di una contro-insurrezione di successo obbligavano questi operatori sovietici e i loro alleati a raccogliere, analizzare il più accuratamente possibile e impegnarsi a fondo per capire chi fossero i loro oppositori, valutare da dove traessero il loro sostegno e determinarne l'orientamento ideologico. In questo volume viene presentata una selezione di questi documenti, estratti da un'enorme quantità di materiali degli insorti catturati, insieme ad analisi operative e rapporti redatti da questi organi sovietici, la maggior parte dei quali forniti per la prima volta in traduzione inglese (gli originali sono in ucraino e in russo). Rendere disponibile la documentazione che i sovietici sequestrarono e utilizzarono nei loro sforzi per reprimere i nazionalisti ucraini offre una visione più attendibile su chi fossero i nazionalisti e cosa facessero, sulle loro parole e azioni, rispetto a fonti storiche secondarie o orali compilate anni o addirittura decenni dopo. La maggior parte del materiale catturato dai sovietici e dai loro alleati fu prodotto dall'OUNb¹ e dai suoi sostenitori, compresi coloro che costituivano la maggioranza degli uomini e delle donne dell'Esercito Insurrezionale Ucraino (UPA). I materiali raccolti in questo volume costituiscono solo una piccola selezione di una raccolta molto più ampia di materiali di fonti primarie, tratti esclusivamente dai fascicoli 372, 376 e 398, rinvenuti nel fondo 13 dell'Archivio di Stato distaccato dei Servizi di Sicurezza dell'Ucraina (HDA SBU).

1 Organizzazione dei Nazionalisti Ucraini. L'OUNb è così chiamata perché il suo leader era Stepan Bandera.

Particolarmente interessanti sono i documenti dell'UPA, poiché un gran numero di tali materiali fu intenzionalmente distrutto dai combattenti per impedire che documenti e fotografie cadessero nelle mani degli organi punitivi sovietici (NKVD-MGB-KGB). I documenti dell'UPA oggi disponibili possono essere suddivisi in tre categorie. La prima categoria include i materiali conservati negli archivi del KGB. Essi avevano un grande valore per gli organi sovietici in termini di studio dei movimenti clandestini. Questi documenti avrebbero contribuito a educare le successive generazioni di *Čekisti* analizzando le attività dell'UPA, nonché preparando e infiltrando agenti tra gli insorti e/o creando provocazioni contro le formazioni insorte. Soprattutto, questi documenti furono utilizzati per diffamare la diaspora ucraina. La seconda categoria di documenti dell'UPA è costituita da materiali conservati (a volte nel senso più letterale) dai combattenti dell'UPA, con l'obiettivo di salvare la memoria e tramandare l'esperienza, i principi della cospirazione, i metodi e le competenze di lotta contro l'URSS alle generazioni successive di insorti. Infine, la terza categoria include documenti inviati con vari mezzi alla diaspora ucraina in Occidente.

Gli autori di questa raccolta hanno suddiviso i materiali del libro in tre sezioni principali: l'OUN con due capitoli dedicati e un totale di 26 documenti, l'UPA con sette capitoli e 99 documenti, e l'URSS contro il movimento ucraino per l'indipendenza con un capitolo e 36 documenti. A loro volta, queste tre sezioni principali sono suddivise nei seguenti argomenti: l'ideologia dell'OUN, le risoluzioni politiche e le decisioni dell'OUN; la creazione dell'UPA, le direttive dell'UPA sull'organizzazione e la propaganda tra la popolazione, i materiali del Servizio di Sicurezza dell'OUN; la lotta dell'UPA contro l'occupazione tedesca, il conflitto polacco-ucraino, la lotta contro l'occupazione sovietica e l'opposizione al KGB. La cronologia dei documenti è piuttosto ampia: dalle risoluzioni del primo congresso dell'OUN del 1929, al programma di addestramento giornaliero per i militanti dell'UPA del 1946, fino al rapporto del KGB sulla lotta contro i nazionalisti ucraini nel periodo 1944-1955, che completa questa vasta opera.

All'interno dell'opera sono presenti molteplici mappe e illustrazioni: mappe delle strutture territoriali dell'OUN(b) e dell'UPA; incursioni dell'UPA sia in Ucraina che nell'Europa orientale; fotografie di membri dell'OUN(b) e dell'UPA (sia leaders che soldati); incisioni dell'artista Nil Chasevyč, membro dello staff dell'UPA e materiale stampato dell'UPA (ordini, volantini, appelli, obbligazioni in contanti). Contiene anche diagrammi dei bunker dei militanti dell'UPA compilati dall'MGB e fotografie di membri dell'NKVD-MGB-KGB impegnati nella guerra antipartigiana contro i ribelli ucraini.

L'OUN è il fulcro principale di questo libro, dato che costituiva la massa critica attorno alla quale si sarebbero poi formati altri gruppi all'interno del movimento di liberazione nazionale ucraino, in particolare l'Esercito Insurrezionale Ucraino (UPA) e il Consiglio Supremo di Liberazione Ucraino (UHVR).

Nella parte introduttiva al materiale d'archivio summenzionato, il professor Luciuk apre abilmente al lettore il quadro storico ed evolutivo del movimento insurrezionale ucraino. Non sempre, sottolinea Luciuk, i materiali presentano un ritratto particolarmente benevolo della resistenza nazionalista, di qualsiasi fazione. Questi combattenti, insieme alle loro reti di supporto sul fronte interno, erano, dopotutto, impegnati in un'insurrezione spesso brutale, che li schierava in modo asimmetrico contro gli eserciti e le forze di contro-insurrezione molto più numerosi della Germania nazista e dell'Unione Sovietica, nonché contro gli stati clienti di quei regimi autoritari, altri movimenti partigiani ostili e persino contro altri ucraini. Nel corso di questa lotta impari, gli insorti ucraini subirono perdite significative e inflissero perdite considerevoli ai loro avversari. Non tutti i membri o i sostenitori della resistenza ucraina sopportarono l'indebolimento associato a questa lotta prolungata. Come dimostrano questi documenti, tra loro c'erano traditori, criminali e vittime innocenti, complici, spettatori e carnefici, ma c'erano anche uomini e donne che credevano fermamente che l'indipendenza dell'Ucraina sarebbe stata assicurata solo attraverso la loro lotta armata. I documenti affrontano questioni che rimangono emotivamente toccanti e politicamente rilevanti ancora oggi, come il conflitto tra polacchi e ucraini in Volinia e altrove e le conseguenti perdite civili e militari subite da entrambe le parti, gli scontri tra fazioni all'interno delle fila dei nazionalisti, e il significato e l'eredità di questa insurrezione nazionalista per la società ucraina del XXI secolo. Essi rivelano anche la straordinaria resilienza, forza d'animo e

abnegazione di tanti di coloro che hanno sostenuto o combattuto nelle fila dell'Organizzazione dei Nazionalisti Ucraini (OUN) e dell'Esercito Insurrezionale Ucraino (UPA).

Questa resistenza ucraina era coinvolta non solo in una lotta armata, ma anche in una campagna di propaganda. Entrambe le azioni erano radicate nell'ideologia nazionalista e dirette contro le pretese coloniali e imperialiste delle potenze straniere in lotta per il controllo dei territori ucraini. Questa resistenza rappresentò anche una lotta culturale, in difesa delle proprie radici e del diritto all'autodeterminazione a cui ogni popolo dovrebbe avere diritto. La lettura di questi documenti è un monito. Essa è contemporaneamente allarmante e coinvolgente, riflesso di una storia che in modo dirompente continua a ripetersi, con l'utilizzo degli stessi *cliché* e della medesima propaganda. È una guerra d'identità quella che è raccontata attraverso questi documenti che oggi vengono alla luce. Un'identità negata ancor oggi.

Renata Caruso

Kseniia Konstantynenko, Matteo Benussi, Massimo Ceresa, *La cura della bellezza. L'arte ucraina nel XX secolo*, Carabba 2024, € 28.

Il volume che qui presentiamo è costituito da una raccolta di saggi ampia e differenziata dal punto di vista tipologico, con la quale tre autori di varia formazione e con competenze diverse si pongono il meritorio obiettivo di presentare ad un pubblico quanto più possibile vasto alcuni aspetti forse non sufficientemente noti della ricca eredità artistica ucraina. Gli autori adottano un approccio espositivo aperto e fruttuosamente antiaccademico, con toni che potremmo definire di alta divulgazione, e, come esplicitato programmaticamente nel titolo, mirano ad evidenziare il carattere curativo che l'arte ucraina (quasi fosse un elisir di lunga vita) ha finito per assumere soprattutto nei momenti di più buia oppressione socio-politica. Nella sua concisa e funzionale introduzione Massimo Ceresa (già autore di diversi saggi e romanzi di tematica slavistica politicamente impegnata) ricorda come "le forme e i colori dell'arte figurativa per questo popolo rappresentino da sempre una via di salvezza spirituale e intellettuale", quasi un'arma policromatica, un set di "strumenti di riscossa esistenziale" (p. 7).

Nel complesso ci vengono offerti sguardi multidisciplinari e dall'ampia estensione temporale, che copre in sostanza tutto il XX secolo, ma fa anche una interessante puntata musicale negli anni a noi più vicini: il numero di pagine più corposo è affidato a Kseniia Konstantynenko, studiosa ucraina, filologa e storica dell'arte che inquadra alcune delle figure più importanti della produzione figurativa del suo Paese (Oleksandra Ekster, Kateryna Bilokur e Alla Hors'ka), per poi lasciare la parola al succitato Ceresa, che prosegue sui binari dell'analisi figurativa, dedicandosi ad alcune figure riconducibili al fenomeno del "boichukismo", mentre il contributo forse più curioso e atipico è stilato dall'antropologo cafoscarino Matteo Benussi, che riunisce nelle sue considerazioni ben tre serie artistiche, come spiegheremo meglio a breve.

L'approccio di Konstantynenko è briosamente "militante", ma supportato da una sicura e ampia conoscenza degli argomenti e da una verve narrativa capace di coinvolgere anche il lettore meno esperto: l'autrice costruisce nei tre capitoli da lei curati una sorta di pala d'altare a tre comparti, in cui passa dalla figura dell'esule parigina Ekster, capace di dialogare abilmente con il modernismo europeo occidentale (fu attiva interprete e interlocutrice di cubismo, espressionismo e futurismo, di cui conobbe direttamente alcuni protagonisti) ad un'autrice autodidatta e "naive" (sebbene questa etichetta non le piacesse) come Kateryna Bilokur, per arrivare ad una delle figure principali dello *šistdesjatnyctvo* kieviano, l'autrice di tele pittoriche e mosaici monumentali Alla Hors'ka, una delle numerosissime vittime delle ondate oppressive provenienti dal centro moscovita (fu trovata barbaramente uccisa nel 1970 dopo aver svolto una importante attività di dissidenza). Konstantynenko si pone anche l'obiettivo di decostruire la colonizzazione culturale russocentrica che ha portato per decenni ad etichettare artisti come Malevyč, Burljuk o la stessa Ekster come esclusivamente e naturalmente "russi", laddove in realtà

L'identità civile ed artistica di tali esponenti è quanto meno ibrida e arricchita anche da stilemi culturali ucraini. Purtroppo, a tratti questa apprezzabile verve di ricostruzione si concretizza in affermazioni che non sempre convincono appieno, mentre la funzione conativa dell'esperto che punta ad un'immersione diretta nelle menti e nei cuori dei lettori scivola ogni tanto in uno stile leggermente colloquiale. Si intenda bene: lungi da noi criticare la passione vibrante dell'autrice, radicata del resto, come si è già detto, in una ferrea e dimostrata competenza, ma forse in un paio di passaggi sarebbe stata adeguata una freddezza argomentativa maggiore. Molto interessanti, per esempio, i passi in cui la storica dell'arte ricorda la fondamentale importanza che l'ispirazione popolare e folklorica ha svolto anche nella cosiddetta arte "alta" del proprio paese, mettendo in luce, soprattutto in Ekster e Bilokur, la produttiva intersezione di ispirazioni tradizionali e spinte moderniste, ricordando nella prima il sovrapporsi di ricerche coloristiche di origine locale con echi del futurismo italiano, e nella seconda l'ossessivo dialogo con le forze ispiratrici della natura ucraina, che quasi "feriva" fisicamente la sensibile Kateryna (p. 58).

Konstantynenko compie la meritevole missione di aprire gli occhi del lettore (complice un buon accompagnamento grafico, composto da una funzionale antologia di opere) su tre mondi diversi, eppure ugualmente combattenti e coraggiosi, in cui l'urgenza dell'espressione figurativa è tutt'uno con l'affermazione nazionale e popolare insieme. L'autrice, con Oksana Zabužko, ci ricorda che alcune di queste opere hanno il valore possente delle "icone laiche", come in una arcaica e panteista "conversazione subcosciente con la Terra, la quale ha tenuto in vita l'etnia ucraina" (p. 71). Il capitolo che riteniamo più significativo è quello dedicato ad Alla Hors'ka, figura in cui la spinta monumentale, la ricerca di un equilibrio fra dissenso e convivenza artistica, la capacità di smarcarsi da quelli che vengono definiti i triti "marker sovietici", e gli esiti tragici del destino personale e di alcune sue opere andate distrutte restituiscono una figura centrale, illuminante (e per alcuni che così la definirono, "Illuminata") per un certo periodo nevralgico della cultura ucraina. Il dialogo della pittrice con la mitologia nazionale, con Ševčenko, ma anche con i protagonisti della letteratura del suo tempo (Lina Kostenko, Vasyľ Stus) la evidenziano, nelle pagine del saggio a lei dedicato, come un brillante simbolo di coraggio e indipendenza, che neanche gli invasori russi di Mariupol' possono cancellare, sebbene essi di recente abbiano danneggiato gravemente alcune grandi opere musive della Hors'ka situate nella città sul Mar d'Azov.

Nel suo unico saggio (pp. 119-143) Ceresa ricostruisce poi l'arco creativo di una specifica corrente dell'arte ucraina, il "boichukismo", che prese il nome nei primi decenni del XX secolo dall'artista figurativo galiziano Mychajlo Bojčuk, e che produsse "dipinti ispirati ai precetti dell'arte bizantina e dell'iconografia ortodossa" (p. 120). Anche questa corrente viene contestualizzata nell'arco dei secolari sforzi degli artisti del Paese per ottenere una reale indipendenza espressiva, e che dunque vede alcuni dei rappresentanti del gruppo divenire protagonisti di una accesa lotta libertaria: molti boichukisti finirono vittime delle purghe comuniste degli anni Trenta, fatto che contribuì tristemente alla "morte prematura del modernismo d'avanguardia ucraino" (p. 123). Nelle sue pagine Ceresa dimostra di essere molto ferrato nella storia di varie forme espressive, facendo convogliare alcuni excursus storici sui rappresentanti finali di un'evoluzione che sembra spesso risalire e far tesoro di epoche lontane, ed essere latrice di fruttuosi echi secolari (pp. 124-127). Nella parte finale vengono analizzate più nello specifico le opere della moglie di Bojčuk, Sofija Nalepyn'ska, e di una allieva di quello, Jaroslava Muzyka. È impressionante, ancora una volta, leggere di seguito i destini di quelli che sarebbero potuti divenire autori di ben maggiore fama e risonanza mondiale, ma che finirono nelle grinfie di Mosca: Bojčuk e la moglie giustiziati dall'NKVD, la Muzyka sopravvissuta a sette anni nel Gulag. È spesso un miracolo che le opere di tali artisti non siano state distrutte contestualmente all'eliminazione fisica dei loro creatori, e possano invece dialogare in maniera vivificante con il Pantheon nazionale: ecco che le sei xilografie della Nalepyn'ska qui analizzate nel dettaglio riecheggiano il messaggio libertario di Ševčenko ed alcuni momenti storici di sofferenza per il popolo ucraino, mentre la Muzyka eccelle nell'arte dello smalto, creando dei mirabili ritratti di Lesja Ukraïnka e dello stesso kobzar. Sia l'excursus finale del saggio, dedicato alle sofferenze del popolo ebraico in URSS e in Ucraina in particolare, che l'appendice di cupe e dolorose xilografie lasciano forte la sensazione di un'arte segnata profondamente

da persecuzioni e sciagure non casuali, che dunque, oltre che al programmatico potere curativo di cui si diceva in apertura, è legata a fatali sforzi di mera sopravvivenza.

L'ultimo saggio, di Matteo Benussi, è al suo stesso interno composito e sfaccettato, in quanto riunisce con originalità tre momenti creativi piuttosto differenti, unificati per il loro essere tre realizzazioni artistiche “non politiche” che comunque ci interrogano sulla missione pubblica dell'opera e anche sulla sua portata extra-estetica. Benussi parte appunto da questa considerazione: “C'è qualcosa di testardamente politico nell'arte ucraina, anche in quella che non si pone apertamente come arte militante o impegnata” (p. 155), in quanto (come sempre lo stesso studioso nota qualche pagina dopo) il carattere post-coloniale dell'espressione artistica ucraina presuppone spesso quasi di default una scelta di opposizione, contrasto, lotta. Vengono così messe in primo piano quattro parole chiave (cura, identità, relazionalità e sfida), al fine di inanellare tre esperienze che potremmo chiamare post-traumatiche: la poesia amatoriale della Polesia prodotta dopo il disastro di Čornobyl', il cinema poetico ucraino degli anni Sessanta e Settanta, e la produzione musicale di un gruppo metal. Nel corso di una sua ricerca etnografica nella succitata Polesia Benussi si è imbattuto in una versificazione di poeti locali semi-amatoriali che vivono in una zona che diventa a tratti Zona, ossia regione di esclusione, ufficialmente non abitabile a causa delle radiazioni, ma interessata da fenomeni di resilienza e ritorni abitativi al limite della legalità. Sono aree comprensibilmente segnate dalla catastrofe del maggio 1986, e la poesia dei suoi abitanti è intrisa di rimpianto, nostalgia temporale e geografica, oltre che da un profondo senso di appartenenza. Benussi definisce questa “poesia polishchuk” (ossia legata alla Polesia) come “matriottica”, anche perché essa esprime il legame affettivo con i microcosmi della regione in modi tutt'altro che perentori e trionfalistici. È un'arte che “rende dicibile l'angoscia del disastro atomico, dell'evacuazione, della perdita della casa” (p. 165), e che trasmette la sacrosanta esigenza degli abitanti locali a non essere considerati mostri stravaganti, ma esseri umani a pieno titolo.

Particolarmente gradite a chi scrive sono poi le ultime due sezioni del saggio e del libro nel suo complesso, dedicate a cinema e musica: lo studioso contestualizza e riassume in modo utile e conciso i tratti stilistici, le tematiche non sempre scontate e i protagonisti del cinema poetico ucraino, costituito da una manciata (probabilmente non si arriva alla ventina) di opere di diverso valore artistico e portata simbolica, fra le quali sono comunque imprescindibili capolavori come *Le ombre degli avi dimenticati* di Sergej Paradžanov, alcuni capisaldi del cinema nazionale ad opera di Jurij Illjenko, o ancora alcune brillanti trasposizioni da Gogol'. Ancora una volta siamo davanti ad un corpus martoriato, in quanto buona parte di queste pellicole soffrirono degli interventi della censura, e dovettero districarsi con grandi difficoltà fra i meandri dell'iconografia sovietica ufficiale, soprattutto per quel che riguarda le trasposizioni dai classici della letteratura e la tematica bellica. Lo sguardo dell'antropologo rinfresca con giuste osservazioni contestualizzanti questo corpus di opere che furono spesso tacciate sbrigativamente di formalismo: “la natura, il mito, il fiabesco, il sogno, la spiritualità sono gli ingredienti di un elisir di cura per un mondo afflitto dai traumi della collettivizzazione, del genocidio culturale” (p. 171). In sostanza, le sette-otto pagine dedicate ad uno dei rari momenti di respiro e limitata libertà goduti dall'arte filmica ucraina, insieme agli utili riferimenti bibliografici, possono servire da ottimo punto di partenza per partire alla conoscenza di opere che ancora oggi ispirano iconograficamente i nuovi registi di Kyïv e dintorni.

La chiusura del bel volume che qui abbiamo recensito potrà forse sorprendere qualcuno per la “stravaganza” del tema affrontato: si tratta non solo di rock “pesante”, ma di un suo specifico sottogenere, il cosiddetto black metal, legato a delle sottoculture e a delle realizzazioni ben poco concilianti che lo rendono forma di fruizione estrema per ascoltatori di nicchia. Toni percussivi, tematiche controverse (dal satanismo a riferimenti politici molto discutibili), il cantato urlato ai limiti o ben oltre la comprensibilità fanno di questa espressione musicale una sorta di provocazione funzionale, che però non esitiamo a catalogare nell'ambito della musica colta: spesso i riferimenti letterari, la complessità delle composizioni, la presenza scenica e performativa dei gruppi in questione vanno ben al di là della piattezza compositiva della musica commerciale di più larga diffusione. L'Ucraina è poi particolarmente ricca di gruppi metal, e molti di essi (i primi esempi che ci vengono in mente: Jinjer, Ignea, 1914, Stoned Jesus) hanno ormai da tempo superato le frontiere nazionali, e sono molto

apprezzati dai fan di mezzo mondo. Benussi si dedica in particolare ad una delle band più tecniche e musicalmente mature della scena ucraina, quei White Ward che partendo dalla nativa Odesa hanno ormai raggiunto una meritata fama internazionale, anche contraddicendo la violenza costitutiva del genere da cui partono. Lungi dal fossilizzarsi in ideologemi ipernazionalisti o in immersioni nell'antico paganesimo, la loro musica è screziata da venature jazz e affliti post-industriali, e l'estensore del saggio evidenzia la ricca gamma di influenze e suggerimenti dai quali nascono i loro violentissimi riff, ivi compresa una novella di Mychajlo Kocjubyns'kyj, che ispira il loro ultimo disco. A nostro modesto parere questo contributo ha meriti quasi pionieristici, visto che fa dialogare alcuni spunti più tradizionali presenti nel volume in oggetto con una branca che gode ormai di una storia pluridecennale, i "Metal Music Studies", che con la loro metodologia pluridisciplinare molto possono dire di forme artistiche moderne dei paesi slavi, e in particolare dell'Ucraina, in un ambito in cui la funzione terapeutica e catartica del metal (ormai confermata anche da recenti studi scientifici) è fondamentale per quello che, a detta dello stesso gruppo è "una cultura [...] che rinasce dal fuoco e dalla distruzione che copre il nostro paese" (p. 179, *en passant*, ricordiamo che alcuni musicisti metal sono morti o combattono ora al fronte per difendere i propri confini dall'invasione russa).

In conclusione, pur se con qualche minima slabbratura stilistica, dovuta anche alla diversità di temi ed approcci, non possiamo che consigliare caldamente la lettura di questo buon volume, finalizzata concretamente al recupero di quadri, mosaici, composizioni musicali, poesie popolari ed opere filmiche che condividono poteri terapeutici, importanti valori artistici in bilico fra tradizione e modernità, e suggeriscono l'ipotesi che "la specificità ucraina risiede nella sistematica abilità di trasformare traumi storici" in "occasioni di espressività e innovazione" (p. 182).

Massimo Tria

Anastasia Kostina, Masha Shpolberg (ed.), *The New Russian Documentary. Reclaiming Reality in the Age of Authoritarianism*, Edinburgh University Press 2025, € 106.

Per quanto meno noto del cinema di finzione, per lo meno negli ultimi due decenni il cinema documentario russo ha rappresentato una delle scene più frastagliate, intriganti e politicamente attuali e impegnate nel panorama del cinema mondiale. Il volume che abbiamo davanti ha l'innegabile merito di riuscire a raccogliere ed evidenziare pressoché tutte le tipologie più importanti della galassia documentaria espressa in lingua russa, partendo dalle voci più o meno "dissidenti" per arrivare fino al cinema di propaganda statale, passando anche per gli approcci più specificamente autoriali ed esteticamente connotati. Diciamo opere "in lingua russa", preferendo l'espressione a "documentari russi", in quanto, come vedremo nel dettaglio, spesso gli autori di questi film non sono (più) presenti in quel territorio, non li producono con fondi di quel Paese, e alcuni di essi non sono neanche etnicamente russi, tanto che in ultima analisi è l'utilizzo dell'idioma di Puškin a determinare l'unico tratto unificante dei registi presi in considerazione.

E qui si propone subito con forza uno dei leitmotiv del volume, ossia l'inscindibile rapporto fra la creazione libera e realmente propositiva (quando non proprio scardinante e oppositiva) con le posizioni civiche/civili (anche se non prettamente o chiaramente politiche) che, soprattutto dal 2013-2014 in poi, rendono per i creatori di arte audiovisiva estremamente difficile la convivenza all'interno di uno stesso territorio con le istituzioni ufficiali governative russe. Il che ci ha dato il destro, nonostante una apparente discrasia tematica, per proporre una scheda di lettura di questo libro sulla presente rivista di ucrainistica: oltre al fatto che alcuni autori citati sono almeno in parte ucraini o in Ucraina sono nati, le linee di contrasto fra il regime putiniano, la società civile russa e la sua *intelligencija* impegnata dietro la macchina da presa spesso si intrecciano proprio con quelle che sono le linee interpretative della storia ucraina, e con le ricadute della violenza antidemocratica ed imperialista russa non solo sulla popolazione di Mosca e dintorni, ma soprattutto nel suo violentissimo tracimare oltre confine nelle varie fasi dell'aggressione militare sul Paese vicino. Come da introduzione: "Russia's invasion of

Ukraine has made the need to rethink our terminology and reclaim colonized identities all the more urgent. In this volume, we use the term “Russian” primarily as a geographic designation, to refer to films made in or about present-day Russia, as well as the territories impacted by Russia’s military activity” (p. 3), ma sempre nell’ottica e con la viva coscienza che “Since Russia’s full-scale invasion of Ukraine in February 2022, the independent documentary movement has largely disintegrated” (p. 16). Siamo dunque, in parte, di fronte all’“analisi finale” di un’epoca irripetibile, quella in cui in Russia era ancora almeno parzialmente possibile girare immagini in libertà, e davanti ad una sorta di “exploded drawing” in cui dissenso, diaspora e voci silenziate si intrecciano in un panorama piuttosto preoccupante.

Il libro è corposo, ma non strabordante (ci aggiriamo attorno alle 250 pagine), i quindici capitoli che lo compongono sono ben assortiti e, tranne un paio di “colpi a vuoto” di cui si sarebbe forse potuto fare a meno, i contributi si possono valutare come analisi ben indirizzate sulle modalità con cui diversi attori del mondo russofono dei media hanno commentato quasi in diretta con le loro osservazioni approfondite, meditazioni personali e reportage divulgativi gli ultimi decenni di sommovimenti sociali, politici, artistici. Ché la forte componente impegnata, del resto, è uno dei punti focali del cinema qui analizzato: si va dai reportage a metà fra toni sarcastici e aperta critica antiputiniana di un Naval’nyj o di Jurij Dud’ all’intensa e attenta ricostruzione storico-antropologica di Vitalij Manskij, passando per la “scuola osservazionale” di Marina Razbežkina e di alcuni suoi allievi, per finire con i contributi di alcuni autori che possono essere considerati “Maestri”, e la cui filmografia si muove fra la fiction e l’originale apporto documentaristico, come Aleksandr Sokurov o Sergej Loznica.

Il sottotitolo del libro fissa i paletti interpretativi di riferimento, nell’ottica di un discorso che vada dalla “Reality”, dalla sua osservazione ed interpretazione, da svolgersi però necessariamente nell’ambito non aggirabile dell’“Authoritarianism”, ossia in un alveo (sempre più stretto e scomodo) di lettura di immagini ed idee nelle griglie di un Paese che dalla democrazia è poi scivolato inesorabilmente in una distopia basata su illusioni ottiche, propaganda visiva e narrazioni falsificate, tutti elementi che fanno costituzionalmente a pugni con l’esegesi oggettiva del cinema documentario. Come rilevano in una introduzione ottimamente argomentata le curatrici Kostina e Shpolberg, negli ultimi venti, venticinque anni “independent documentary came to constitute one of the last free public spheres” (p. 2) nelle terre russe, combattendo a volte coraggiosamente con la progressiva chiusura censoria, testimoniando la forza creativa di personaggi che creavano festival, occasioni di discussioni, premi indipendenti e scuole di cinema, nonostante la sempre più evidente contrapposizione alla libera discussione da parte del potere, fino ad arrivare al punto di non ritorno con l’invasione su larga scala dell’Ucraina, e con il quasi totale svuotamento delle potenzialità creative libere (quasi tutti i documentaristi non filo-governativi si trovano ormai sparpagliati per mezzo mondo).

Il volume si divide in quattro macrosezioni:

- 1) CONTESTING STATE NARRATIVES;
- 2) POLITICIZING HISTORY;
- 3) ADVOCATING FOR THE VULNERABLE
- 4) DEVELOPING DISTINCTIVE APPROACHES.

La prima sezione è aperta da Jeremy Hicks, che con il suo “Politics and Social Engagement in Recent Russian Documentary Film” (pp. 21-34) ricostruisce brevemente le vicende del cinema documentario in Unione Sovietica e nella Russia post-comunista, per evidenziare e anticipare in modo compatto alcune direttive generali del volume, rilevando soprattutto quella che negli ultimissimi anni è stata la progressiva e necessaria politicizzazione degli autori, posti di fronte a scelte di campo non più procrastinabili (si vedano i documentari su temi LGBT o sulle vittime del potere, quali il regista ucraino Oleh Sencov). Il periodo preso in considerazione può anzi servire come traccia interpretativa esemplare per qualsiasi altra autocrazia, presente o in progress, che vede nel caso russo alcuni meccanismi di progressiva chiusura alle immagini del reale in un’ottica di creazione di un mondo figurativo parallelo, sottoposto alla verticale interpretativa del potere: interessante in quest’ottica è il quadro che Anastasia

Kriachko Røren disegna con il suo “Everyday Nation-Building: State Tv Documentaries in Russia, 2012–2018” (pp. 35-48), in cui delinea le modalità espressive e i luoghi comuni di una produzione televisiva (“teledokumentalistika”) propagandisticamente addomesticata, fatta di cliché da mandare a memoria e voci-off senza volto, ricostruzioni storiche mitologizzate e basate sull'imperialismo grande russo, teorie del complotto e “several TV documentaries devoted explicitly (or implicitly) to the life of Vladimir Putin” (p. 35), laddove invece blogger come Naval'nyj e Dud' (si vedano i bei saggi di Greg Dolgopoloj, pp. 49-66, e della stessa Shpolberg, pp. 83-100) hanno provato a smontare la narrativa cremliniana “mettendoci la faccia” (per quel che concerne Naval'nyj, anche la vita). Essi hanno utilizzato modalità meno abbottonate, diremmo persino ironico-aggressive, e fatto uso di nuovi canali quali Youtube e di approcci “pop” in presa diretta.

Nella seconda parte il saggio probabilmente più interessante è quello dedicato da Justin Wilmes a Vitalij Manskij (pp. 67-82), regista dalle eccellenti qualità artistiche ed esegetiche, che anni fa ebbe l'idea di estrema importanza di creare l'ArtDoc Fest, kermesse fondamentale per la creazione documentaristica di opposizione anti-autoritaria in lingua russa, ora vietata dal Cremlino (lo stesso Manskij è dovuto emigrare in Lettonia, dove a Riga può proseguire la sua straordinaria opera di osservazione e dialogo con i registi indipendenti di mezzo mondo). Del regista nato a Leopoli si analizzano in particolare alcuni film che ricostruiscono come un arco quasi profetico le vie di involuzione autoritaria della Russia putiniana, confrontandola a distanza con la Corea del Nord (nel geniale *Under the Sun*, 2015), ma analizzando anche la triste uscita di scena di un mesto e disautorato Gorbačëv. Quello di Manskij diventa un “Documentary of Witness which doggedly resists the whitewashing and erasure of history in late Putinism” (p. 79).

All'ucraino-bielorusso Loznica sono dedicati due interventi, uno in chiusura della seconda sezione dedicata alla “politicizzazione della storia”, l'altro in chiusura della terza sezione, focalizzata su minoranze e gruppi sociali a rischio. Se nel primo dei due saggi (“The New Kino-Pravda: Sergei Loznitsa's Compilation Films”, pp. 117-144) Lilya Kaganovsky si sofferma sulle modalità con cui l'autore di *Maidan* (2014) rielabora i materiali d'archivio per interrogare le immagini e la Storia senza apparentemente intervenire in modo impositivo, il contributo di Raymond De Luca (“Becoming Edible: Sergei Loznitsa and Victor Kossakovsky's “Vegan” Cinema in *Blockade* and *Gunda*”, pp. 183-199) rappresenta invece a nostro modesto parere una proposta al limite dello stravagante: pur all'interno di una branca di studi rispettabile e a volte suggestiva come gli “Animal Studies”, il saggio si avventura in parallelismi a dir poco imbarazzanti fra il rispetto degli animali (nel film *Gunda* di un altro Maestro di lungo corso, Kosakovskij) e il cannibalismo che segnò il tremendo assedio nazista di Leningrado (nell'impressionante *Blockade* lozniciano). Ma per fortuna questo ci sembra essere l'unico saggio fuori fase all'interno di una serie di approfondimenti per il resto più centrati e motivati.

Al di là di questa “stravaganza” animalistica, le altre comunità/minoranze a rischio protagoniste della terza parte del volume sono le donne, i bambini e la comunità LGBT. Nel suo “A Cinema of Volunteers: Women in Russian Documentary” (pp. 145-156) Victoria Belopolskaya traccia una breve storia dell'emersione delle voci femminili nel mondo del doc in lingua russa, rilevando tristemente al contempo il loro numero potenzialmente molto alto, decimato però da un gran numero di abbandoni e di carriere espresse solo a metà, mentre Lora Maslenitsyna analizza nel dettaglio uno dei migliori contributi sulle difficoltà degli omosessuali nella terra iper-machista putiniana, *Children 404* di Askol'd Kurov e Pavel Loparev (pp. 157-170), forse il più rappresentativo fra i numerosi e coraggiosi film dedicati a diritti di gay e lesbiche, tipologia cinematografica diventata dolorosamente attuale e relativamente ricca subito dopo la promulgazione delle leggi omofobe russe del 2013. Purtroppo, invece, non sembra molto a fuoco il paragone imbastito da Anna Trojnikova, che nella sua analisi di due opere dedicate all'infanzia in pericolo mette in parallelo il lavoro di una regista polacca (Hanna Polak) e di una ucraina (Iryna Cilyk) senza riuscire a convincere con la scelta, piuttosto superficiale se non proprio offensiva, di accostare la vita di alcuni senz'altro che vivono in una discarica di rifiuti moscovita e quella di una famiglia ucraina nelle zone orientali del Paese bombardate dai russi (pp. 171-182).

L'ultimissima sezione si compone di quattro saggi che, in teoria, privilegiano aspetti etico-estetici rispetto al più diretto impegno politico; ma, in momenti di feroce controllo sulle idee e sulle immagini, facciamo nostra la acuta osservazione delle curatrici, secondo le quali spesso abbiamo a che fare con un cinema di testimonianza, la cui stessa esistenza è atto politico e di responsabilità civile realizzato da ricercatori "armed with cameras" (p. 13). In tale contesto citiamo almeno *en passant* lo sfortunato Aleksandr Rastorguev, anarchico ed autarchico personaggio "a parte" della scena cinematografica, che dal 2012 prese ad impegnarsi sempre più in senso politico, ma trovò la morte nella Repubblica Centrafricana mentre lavorava ad un film dedicato ai crimini della famigerata compagnia "Wagner". Si considerano poi di seguito le impostazioni teoriche e le pratiche didattiche di una Maestra, Marina Razbežkina, e gli originali lavori di una sua talentuosa allieva, Alina Rudnickaja. La Razbežkina (una delle poche voci ancora definibili come "indipendenti" che sono comunque rimaste in patria) ha dato vita con la sua scuola al radicamento in Russia del cosiddetto "stile osservazionale", che combina "non intrusive approach with intimate proximity to the subjects" (p. 200). Questo distacco interpretativo rende buona parte della prima produzione della sua scuola quasi "politicamente ambigua", in quanto secondo le istruzioni di riferimento il regista non deve far prevalere il proprio punto di vista sulla mera registrazione dei fatti. Questo approccio "neutrale" conobbe delle modifiche significative con il film collettivo *Winter, Go Away!* (2012), primo progetto esplicitamente politico dei suoi allievi, dedicato agli scontri elettorali del 2011-12, che diede la stura a lavori più socialmente delineati, e dedicati ad oppositori come Boris Nemcov e Oleh Sencov. Come nota la Kostina, al di là delle tipologie stilistiche, la Razbežkina ha creato un'infrastruttura innervata ed arricchita da una maggioranza di allieve femminili, in un Paese dove non esisteva un'industria documentaristica indipendente su cui fare affidamento. L'immersione, la partecipazione al vissuto dei protagonisti è uno dei capisaldi didattici di questa pioniera, analizzati nel concreto proprio nel saggio successivo, dedicato alla Rudnickaja (trasferitasi ormai anni fa in quel di Praga): la regista si è occupata dei paradossi dell'emancipazione femminile in Russia, fra corsi di seduzione, analisi dei ruoli di genere e controverse spinte femministe, dimostrando, fra le righe delle sue pellicole come "the militarization of society is inevitably linked to gender inequality" (p. 222) e che "authoritarianism goes hand in hand with patriarchy and gender oppression" (p. 226), il che, giustamente, porta l'estensore del saggio Raisa Sidenova ad interrogarsi se sia ancora possibile e morale, in un contesto di autoritarismo ormai conclamato, continuare a gingillarsi con approcci neutrali e meramente osservazionali...

A tratti piuttosto slabbrato ci sembra invece il contributo di chiusura del volume, in cui Jeremi Szaniawski raggruppa opere pur estremamente belle ed originali del Maestro Aleksandr Sokurov, ma le inquadra ed analizza senza argomentazioni particolarmente stringenti, con una certa carenza di fonti esegetiche e confusione di termini (*Francofonia* in realtà non è un vero e proprio documentario, laddove poi alcune riflessioni sul rapporto fra il regista in questione e Putin andrebbero spiegate in modo più preciso). Interessante è comunque, qua e là, il tentativo di "demitizzare" un pur grande autore, che forse in Europa amiamo e conosciamo più che in Russia, e del quale andrebbero studiati anche alcuni aspetti più problematici ("Sokurov, an auteur fabled for the contradictory, indeed paradoxical, way in which he has lumped reactionary views and discourse with objectively progressive artistic and technological stances", p. 254).

Nel complesso, comunque, al di là di due o tre saggi non propriamente all'altezza, il presente è un libro che riteniamo basilare, completo e fondamentale come sguardo riassuntivo sugli ultimi decenni del cinema russo documentario libero, dove "ultimi" non significa "recent", ma rischia piuttosto di diventare "last". Sta ora, e ce lo auguriamo vivamente, agli autori veramente liberi ed indipendenti sparsi per mezzo pianeta, continuare una tradizione critica e coraggiosa di analisi approfondite e senza sconti, da proseguire ormai dall'esterno del territorio russo, nella speranza che il distacco dalle pastoie censorie e la distanza geografica permettano di mettere ancora meglio in luce ed in prospettiva la degenerazione antidemocratica dello Stato russo.

Massimo Tria

Victoria Amelina, *Guardando le donne guardare la guerra. Diario di una scrittrice dal fronte ucraino*, introduzione di Margaret Atwood, traduzione di Yaryna Grusha, Milano, Guanda, 2025, € 20.

La pubblicazione della traduzione italiana di *Guardando le donne guardare la guerra* ci fornisce un'importante occasione per ricordare Victoria Amelina tragicamente scomparsa il primo luglio 2023 all'ospedale Mechnikov di Dnipro all'età di soli 37 anni in seguito alle ferite riportate quattro giorni prima in un attacco missilistico russo al pizza-bar «Ria Lounge» a Kramators'k. Autrice di romanzi (*La sindrome di novembre o homo compatiens*, *Una casa per Dom*), di testi per l'infanzia e di numerose liriche, si prodiga, sin dai primi giorni dell'invasione, come volontaria, facendo tra l'altro parte dell'ONG Truth Hounds che si prefigge di raccogliere le testimonianze sulle vittime, trascritte in parte in *Guardando le donne guardare la guerra* vincitore, nel 2025, del prestigioso premio Orwell.

Pagine, queste, che possono essere lette in tanti modi: come un diario di tempi bellici, una galleria femminile, un ritratto collettivo degli intellettuali impegnati nella resistenza, un manuale di letteratura ucraina contemporanea o una sorta di guida per chi desidera conoscere meglio l'Ucraina e/o un corso accelerato per investigatori di crimini di guerra o, *last but not least*, un'accusa contro lo Stato invasore suffragata da numerose prove da sottoporre davanti ai Giudici dell'Aia e le possibili declinazioni potrebbero proseguire *ad libitum*. Un'opera multipla, *ergo* eterogenea, posto che ingloba, oltre le righe diaristiche, testi e voci altrui, nonché interviste, liriche e inserti di varia natura. I curatori (Tetyana Teren, Yaryna Grusha, Sasha Dovzhyk, Alex Amelin) fanno ben risaltare l'inesausto fervore di Victoria nel reperire «il genere e la forma più adatti per raccontare la verità in tempo di guerra» (Amelina 2025) che innerva la sua poesia documentaria; lo stesso *animus* che si può rinvenire anche nel volume qui recensito.

Ampliando la valenza del sottotitolo, io ricorrerei più volentieri al termine 'metadiario' visto che il punto apicale è rappresentato dalla storia del ritrovamento di un taccuino, interrato nel giardino dello scrittore e poeta Volodymyr Vakulenko-K giustiziato dagli occupanti russi o meglio, per avvicinarci ancor più alla sua essenza, a 'diario collettivo' poiché *Guardando le donne guardare la guerra* non focalizza solo il vissuto di Victoria, ma le sue annotazioni annoverano anche una lunga conversazione con Philippe Sands intrecciata a frammenti scritti da altri e a testimonianze di parenti delle vittime o dalla viva voce dei reduci spesso torturati.

L'originalità di questo *brain dump* si evince, tra l'altro, dall'abbrivio della sua compilazione. Victoria non opta per la data del 24 febbraio 2022 scelta dai più e coincidente con l'aggressione su larga scala, né prende le mosse dai primi focolai di guerra accesi sul territorio del Donbas nel 2014 preceduti dalla barbara uccisione della centuria celeste in pieno centro a Kyiv; la scelta della Nostra cade invece su una data sorprendente, per lei un autentico spartiacque tra dissimulazioni e folle deriva, ovvero il 17 febbraio 2022, giorno nefasto della distruzione, a colpi di artiglieria di un asilo nido nella città di Stanytsia Luhanska. «I ricordi dei luoghi, delle persone e delle poesie girano vorticosamente nella mia testa come se la notizia del bombardamento dell'asilo nido La Favola avesse cambiato tutto portandoci al punto di non ritorno» (ivi) – scrive Victoria a seguito della lettura della notizia, mentre cerca di evitare di far visualizzare al figlio il *display* perché «un bambino non dovrebbe vedere le foto di asili nido bombardati» (ivi). Poca meraviglia se un tale *incipit* preluda, di fatto, a numerose citazioni e segnalazioni di scrittori/scrittrici per l'infanzia in *Guardando le donne guardare la guerra*.

Victoria Amelina però non si limita a raccontare solo coloro che perdono la vita per motivi bellici, ma ci ragguaglia anche su un fenomeno altrettanto luttuoso quale quello dell'annientamento della cultura: così ci ricorda come a causa dell'invasione lo spettacolo *Maklena Grasa*, l'ultima *pièce* scritta da Mykola Kulish e messa in scena da Les Kurbas (entrambi sterminati dal regime sovietico) in programma il 26 febbraio 2022 per il centenario del Teatro Berezil, non ha mai visto il sipario sollevarsi. A questo evento, già di per sé emblematico, Victoria somma le dolenti note delle distruzioni di biblioteche, musei e istituti scolastici ricorrendo, a piè sospinto, a parallelismi con il passato come ad esempio, al dirompente scempio della carestia provocata cinicamente dal potere totalitario staliniano e l'eliminazione di tutta una generazione degli anni '20 e '30 del Novecento, appellata per l'appunto

‘Rinascimento giustiziato’. Questi rimandi costituiscono l’*ubi consistam* per acclarare, ce ne fosse ancora bisogno, l’ostilità dei russi verso il popolo ucraino.

Per la sua personale galleria femminile Victoria sceglie le rappresentanti di varie professioni come l’avvocato Evhenia Zakrevska che con l’inizio dell’invasione decide di arruolarsi per difendere il nostro Paese o il premio Nobel per la Pace Oleksandra Matviichuk, direttrice del Museo di Letteratura di Kharkiv Tetyana Pylypchuk che riesce a far evacuare dalla città un importante archivio novecentesco o ancora un’attivista chiamata in codice Casanova che, da investigatrice di crimini di guerra, si inventa sminatrice, oppure la coraggiosa bibliotecaria Yulia Kakulya-Danylyuk che mette al sicuro i libri dello scrittore e poeta Volodymyr Vakulenko-K e gli articoli dei giornali che lo riguardano. Queste e svariate altre danno vita a una compagine di qualità, a una fucina di donne combattive, indomite e creative, pur nella dolente mancanza di numerosi ritratti che la Nostra non ha potuto portare a termine.

Anche se, a detta dei curatori, sia riuscita a evadere soltanto il 60% circa di uno scritto che per questo potrebbe perfettamente rientrare nel genere del ‘non finito’, il testo è sì fluido da non dare la percezione di un improvviso stop che possa lasciare il lettore al bordo di un precipizio mentale. Ad onor del vero, chi legge s’imbatte più volte in lacune e in pensieri abbozzati in forma di appunti provvisori, ma il tutto si presenta e resta comunque perfettamente strutturato, diviso in parti e capitoli, contenendo persino una sorta di epilogo: *Non è la fine. Tutte quante*. Ed è proprio nel capitolo conclusivo che Victoria traccia il possibile prosieguo dei destini delle sue protagoniste delle quali è diventata, strada facendo, amica e confidente. E, in una divinazione da preveggenza, le prefigura raccogliersi in gruppo nell’occasione di un suo malaugurato decesso: «Non ho più paura di morire. Riesco persino a immaginare quando tutte le donne di cui ho raccontato si incontreranno al mio funerale. Sono così occupate a lottare per la giustizia che quella non sarà solo una buona occasione per rivedersi, bensì l’unica» (ivi).

E gli uomini non trovano forse posto sulle pagine di *Guardando le donne guardare la guerra?* Anche da questo punto di vista queste intense pagine ci riservano sorprese, perché la loro presenza è considerevole rispetto alle premesse del titolo. Victoria intervista infatti numerosi civili che hanno subito torture e umiliazioni e non si limita, di certo, solo al gentil sesso. Inoltre, ci invita a fare la conoscenza di un attante al quadrato, fonte di ispirazione per la sua amica scrittrice Vira Kuryko, ovvero un anziano che ha perso nell’assedio del suo villaggio la cavalla Marta, una mucca e sedici pecore. Ma i veri protagonisti al maschile sono sicuramente due: l’attivista Roman Ratushny e lo scrittore Volodymyr Vakulenko-K, entrambi morti per mano russa. A differenza delle figure femminili, né Roman, né Volodymyr si incontrano *vis-à-vis* con Victoria nell’arco temporale che abbraccia il vissuto qui raccontato.

Roman, vera presenza preponderante, viene tratteggiato in tralice da sua madre Svitlana Povalyaeva. In una catena di libere associazioni non posso trattenermi da un ardito accostamento tra Amelia Pincherle Rosselli (madre di Carlo e Nello barbaramente assassinati nel 1937 a causa della loro lotta antifascista²) e Svitlana Povalyaeva dipinta in queste pagine come «poetessa, attivista e madre di due figli straordinari» (Roman ucciso il 9 giugno 2022, mentre era impegnato nell’eroica difesa della città di Izyum e suo fratello maggiore Vasyl che perisce in un altro combattimento il 27 febbraio 2025). Tanti studiosi si sono impegnati a riscattare Amelia Rosselli dal ruolo di semplice madre esemplare di figli martiri e a ritenerla, a ragione ma *ex post*, anche scrittrice e drammaturga di qualità, al contrario di Svitlana che Victoria Amelina definisce *ex ante* e senza necessità di ripensamenti ‘poetessa’. Tuttavia, c’è un indiscutibile *trait d’union* tra la Rosselli e la Povalyaeva, che si materializza nell’aver ambedue saputo inculcare i giusti valori patriottici ai propri figli al di là delle loro riconosciute qualità intellettuali. In un’intervista Amelia Rosselli confessa: «Ho semplicemente detto a loro che noi siamo di passaggio mentre l’Italia resta». Sono certa che anche Svitlana avrà infuso ideali simili, a proposito dell’Ucraina, ai suoi figli. Tornando alla nostra storia, Roman Ratushny – giornalista e volontario di guerra – vi compare sempre per interposte persone. All’inizio come amico e collega dell’avvocata Evhenia Zakrevska e successivamente, per l’appunto, come figlio della Povalyaeva. Al momento del reclutamento di Roman nella 93^a Brigata Meccanizzata intitolata a Kholodnyi Yar, Svitlana sconvolta si

2 Nella Prima Guerra Mondiale Amelia Pincherle Rosselli aveva già perso il primogenito Aldo.

lascia andare in «un urlo più forte di una sirena antiaerea» (ivi) avendo già il figlio più grande dal 2014 sotto le armi. Nonostante i tempi bui, l'incontro con Victoria all'inizio dell'aprile 2022 è impregnato della speranza che tutto possa evolvere per il meglio, anche se entrambe sono consapevoli che nelle stesse ore a Bucha, distante appena una decina di chilometri dalla capitale, «stanno effettuando le esumazioni» (ivi) e probabilmente sarebbe accaduta la stessa cosa a Kyiv se non ci fossero stati i figli di Svitlana (ivi) e i tanti altri come loro che hanno sentito il forte richiamo a difendere il proprio Paese. È molto toccante invece il loro *tête-à-tête* tenutosi ad agosto dello stesso anno in una caffetteria di fronte alla cattedrale di San Michele e al Muro della Memoria ricoperto di foto dei caduti in battaglia tanto da non lasciare più un centimetro di spazio. «Guarda, Roman è qui» (ivi) – così Svitlana si esprime al cospetto della fotografia del figlio gioioso. Un modo per prendere il caffè insieme a lui illudendosi così di ricambiarne il suo sorriso. Victoria sottolinea: «Il dolore che sente dentro è fortissimo, ma lei è più grande del suo dolore. È capace non solo di vivere, ma di amare, di condividere l'amore nonostante la sofferenza» (ivi). La madre che ha perso il figlio, immagine nuovo-testamentaria, si aggiunge a pieno diritto alla galleria femminile assemblata in *Guardando le donne guardare la guerra*.

Con grande soddisfazione, partecipazione emotiva e orgoglio, l'autrice ci porta a conoscenza della edificante notizia che via Lomonosov a Kyiv è stata ribattezzata via Roman Ratushny, mentre a Volodymyr Vakulenko-K viene intitolata una via a Izyum, nella regione di Kharkiv. Anche il racconto su Volodymyr si presenta strettamente intrecciato con l'esistenza di Iryna Novitska, sua ex moglie, poetessa originalissima anch'essa. Pur nel concretizzarsi dell'invasione, Volodymyr non può abbandonare Kapytolivka, il suo villaggio nei pressi di Izyum, perché necessariamente costretto ad occuparsi del figlio, portatore di una grave disabilità sociale. Ed è questa dedizione che determina il suo rapimento e la successiva condanna a morte. La storia del diario di Vakulenko-K si sviluppa in parallelo a quello di Victoria. La Nostra non si limita al miracoloso ritrovamento del manoscritto di Volodymyr scavando, dopo una dritta del padre, sotto un ciliegio del suo giardino a Kapytolivka, ma ne assicura il deposito presso il Museo di Letteratura di Kharkiv e si impegna alacramente per preferirlo e pubblicarlo presso una delle case editrici più prestigiose dell'Ucraina la Vivat (anch'essa danneggiata nel 2024 in seguito a un bombardamento russo). Portata a termine con risultato eccellente la pubblicazione, è sempre la Nostra a recarsi in Norvegia per ritirare il prix Voltaire, speciale e postumo, a Volodymyr Vakulenko-K conferito dall'International Publishers Association. L'occasione della consegna di questo importante riconoscimento ai genitori di Volodymyr provoca sentimenti così forti che Victoria avverte la sensazione di stare a presenziare a un secondo funerale; i convenuti si ritrovano infatti di nuovo nel giardino dello scrittore dove piantano fiori in sua memoria, uno degli episodi conclusivi di *Guardando le donne guardare la guerra*.

Voglio chiudere con una nota speranzosa, facendo mio un pensiero che attraversa la fervida mente di Victoria nel ristorante «Bila Khata» o «Casa Bianca» a Kharkiv dove capita mentre è diretta alla città di Izyum. A corto di provviste per l'interruzione delle forniture dall'estero, l'oste riserva, alla Nostra e alla sua amica, l'ultima bottiglia di vino italiano e le rimanenze di insalata greca guarnita di feta autentica condita con l'olio d'oliva proveniente dalla Grecia. Piacevolmente stupita della qualità delle pietanze, ella riporta su una pagina del suo diario una sorta di promemoria postbellico: «Mi alzo da tavola ancora affamata, ma sicura di aver mangiato la migliore insalata greca della mia vita. Dopo la guerra, quando verranno ripristinati gli scambi commerciali tra la Grecia e la regione di Kharkiv, tornerò qui e ne ordinerò un'intera porzione, tutta per me» (ivi). Il destino le ha negato la possibilità di assecondare questo anelito, ma nulla osta a far nostro il suo desiderio: in un auspicabile 'post guerra' saremo noi allora ad adempiere, in quel ristorante, il lascito gastronomico della scrittrice e commossi brinderemo alla vittoria/Victoria ucraina.

Oleksandra Rekut-Liberatore

Simone A. Bellezza, Oleksiy Bondarenko, Marco Puleri, Matteo Zola (eds.), *La Guerra d'indipendenza ucraina. Come il conflitto ha cambiato il Paese (2014-2024)*, Morcelliana, Brescia, 2025, 248 pp.

Il libro collettaneo, che qui si recensisce, è rivolto a un pubblico italiano per la gran parte di solito assai distratto nei confronti di quanto accade nel mondo, se si escludono i più grandi paesi dell'Europa occidentale e gli Stati Uniti. È quindi un volume che in linea generale va apprezzato per il tentativo - a giudizio di chi scrive - riuscito, di fornire al lettore dello Stivale un'informazione non impressionistica e superficiale su quanto dal febbraio 2022 avviene in Ucraina. E lo fa inserendo il conflitto nel suo contesto di medio periodo, che lo ha generato, rendendolo così comprensibile a una realtà come quella italiana che sembra essersi accorta dell'esistenza dell'Ucraina e dei suoi problemi solo da un po' meno di quattro anni. Nell'introduzione i curatori chiariscono subito che l'Ucraina vive una guerra di aggressione dal 2014. Cioè, da quando, con la rivolta popolare che va sotto il nome di Euromajdan, il paese ha cacciato il presidente filoputiniano di allora Viktor Janukovyč e la Russia ha reagito al deciso allontanamento dalla sua sfera di influenza con l'occupazione della Crimea e l'invasione delle regioni orientate ucraine del Donbas. Sono quindi undici anni che l'Ucraina si difende lottando per mantenere la propria indipendenza. Un termine, quest'ultimo, che si è affermato per connotare l'aggressione russa solo dopo una riflessione interna che lo ha individuato come il più adatto per comunicare lo stato d'animo con cui la comunità nazionale vive lo scontro armato. Con tale scelta - tra l'altro - si è inteso creare un collegamento non scontato tra gli eventi odierni e l'antecedente della "guerra d'indipendenza ucraina", espressione con la quale tradizionalmente ci si riferisce al conflitto occorso tra il 1918 e il 1923 e che all'epoca ha visto vincenti i bolscevichi. In questo modo si ricorre al passato alla ricerca di una legittimazione ulteriore e per garantire al proprio gruppo di appartenenza una maggior coesione di fronte al nemico.

La prima parte del libro è dedicata alla guerra combattuta. Matteo Zola si concentra sull'assedio di Mariupol', tra l'inverno e la primavera del 2022. Lo interpreta come un paradigma, un modello di funzionamento generale che vale per l'intero attacco russo all'Ucraina, perché sin dal principio nell'episodio si rivela chiaramente la logica di annientamento applicata in seguito estensivamente, con il campionario di distruzioni di strutture civili, stragi di popolazione inerme, deportazioni e rieducazione dei minori sottratti alle famiglie. Marta Havryshko ritiene che la violenza sessuale sia una pratica tollerata e incoraggiata dall'esercito russo, in quanto elemento fondante la sua esperienza quotidiana. Dai militari è considerata un mezzo come altri per fare la guerra in Ucraina, e per certi aspetti più efficace e più economico di altri; inoltre, ha pesanti effetti non solo sulle singole vittime, uomini e donne, ma anche sulle loro comunità di appartenenza. Lo scopo è "de-mascolinizzare gli uomini ucraini" e femminilizzarli.

La prima sezione è assai breve, anche forse per la difficoltà di affrontare scientificamente con fonti attendibili le varie componenti di un conflitto combattuto che è ancora aperto; essa comunque assolve il compito di tracciare velocemente il contesto nel quale osservare la società ucraina in vari suoi aspetti significativi, presi in esame dai singoli saggi della seconda parte. Quest'ultima rappresenta il cuore del libro, in cui emerge con evidenza, per ogni questione analizzata, come dal 2014 la guerra abbia svolto la funzione di catalizzatore-acceleratore di fenomeni già in corso, ovviamente con il suo inevitabile portato di contraddizioni e difficoltà spesso gravi. Così, secondo Oleksiy Bondarenko, se il conflitto ha introdotto inevitabilmente una consistente vena autoritaria nel governo del paese, non ha però interrotto del tutto l'accidentato processo di democratizzazione dal basso che ha comportato - per esempio - una drastica diminuzione del potere degli oligarchi. Si tratta di un più generale processo spinto dalla società civile, stesso attore collettivo che da anni anima la resistenza all'aggressore. Marco Puleri osserva come l'opinione pubblica ucraina dal 2014 si sia posta l'obiettivo di decomunizzare la società. Poi, dal 2022, si è affermata la tendenza alla derussificazione, con rischi di chiusura etnico-

identitaria, denunciati da alcuni intellettuali che invece rivendicano la diversità e la ricchezza culturali come tratto fondante dell'appartenenza politica ucraina, che riesce a sentire come propria - per esempio - anche la letteratura russa. Marianna Napolitano si occupa della nascita nel 2018 della chiesa ortodossa di Ucraina, staccata da Mosca con l'approvazione dal patriarca di Costantinopoli. La separazione è frutto degli avvenimenti derivati da Euromajdan, che radicalizza dinamiche risalenti alla dissoluzione dell'Urss e all'indipendenza ucraina (1991) e che sono attinenti all'identità politico-religiosa della giovane compagine statale. Lo scisma è al contempo, quindi, anche una reazione al discorso sull'unità di tutti i popoli ortodossi sviluppato dal patriarca di Mosca, di cui si serve ampiamente il regime putiniano e che non è orientato al dialogo e alla pace. Alessandro Ajres sostiene come "le donne siano la vera anima della resistenza ucraina all'invasione", un protagonismo nella sfera militare e in quella sociopolitica che trae la propria origine sempre dalla rivolta del 2014. L'autore però non tace che in una situazione di guerra aperta come quella che perdura dal 2022, il problema della violenza di genere rischia di apparire secondario. In questo contesto bellico assai più precarie sono divenute le condizioni di vita della comunità lgbtqia+, che si è mobilitata per evitare che sue componenti soffrissero le conseguenze della politica persecutoria dei russi nelle zone occupate. In Ucraina, comunque, le persone queer hanno continuato a godere di una maggior visibilità pubblica rispetto al periodo pre-2014, anche grazie al loro palese impegno nel conflitto armato, che le ha consacrate "come parte legittima della comunità nazionale" (Simone Attilio Bellezza). Dal 2014, e in particolare dal 2022, la guerra ha provocato enormi spostamenti di popolazione in fuga dalle zone occupate e degli scontri, la società ucraina ha fatto fronte agli sfollati interni attivando un'inedita rete di volontariato. Di fronte alla migrazione esterna, l'Unione europea ha risposto dapprima, nel 2015, accettando una ristretta minoranza delle domande di asilo presentate da cittadini ucraini, poi col 2022, il suo atteggiamento è radicalmente cambiato, "adottando politiche di ammissione rapide ed efficienti" con l'applicazione di esenzioni dal visto e di procedure semplificate. L'analisi condotta da Viktoriya Sereda illustra come l'emergenza dei rifugiati sia stata strumentalizzata da più paesi (tra i quali Polonia e Ungheria) per ottenere vantaggi politici ed economici. Anche in questo campo la Russia ha mostrato di non tenere in nessun conto il diritto internazionale.

La terza parte del volume guarda al di là dei confini del paese. Iuliia Lashchuk osserva come in Italia, a partire dal 2014, la folta comunità di donne migranti per motivi economici abbia reagito alla "situazione di emergenza in patria", mobilitandosi nella scena pubblica della comunità ospitante, con manifestazioni, raccolte fondi, petizioni, attività di sensibilizzazione dei politici e volontariato. Spesso il punto di riferimento nei territori è la chiesa greco-cattolica ucraina. Giulia De Florio traccia un quadro delle più recenti manifestazioni di dissenso e opposizione interne alla Russia: assai poche e soprattutto frammentate, incapaci di darsi degli obiettivi comuni. Il testo rileva che il regime putiniano ha cercato di applicare il proprio modello di società civile, quale realtà assoggettata allo Stato, con sempre maggior determinazione, riflettendo su quanto al contempo accadeva in Ucraina, che veniva considerato uno scenario da dover evitare. Alberto Basciani e Francesco Magno prestano attenzione a un'altra situazione complessa e delicata, quella della Moldavia, che la più larga opinione pubblica italiana sembra aver scoperto solo a partire dal 2022. Si tratta, tra gli Stati europei nati con la fine dell'Urss, di quello più fragile e che al suo interno, nella regione separatista della Transnistria, vede insediate formazioni militari russe, al confine sudoccidentale dell'Ucraina. Il saggio - opportunamente - pone come centrale la questione del ruolo dell'Unione europea. Se quest'ultima smettesse di sostenere il piccolo paese, lo metterebbe "ancora una volta alla mercé di forze antidemocratiche interne ed esterne", così "dimostrerebbe l'incapacità dell'Europa di immaginare un progetto politico di lungo periodo, minando di conseguenza le basi dell'Unione". Si può con fondatezza asserire che questa sia la sfida più generale che si trovano ad affrontare le istituzioni di Bruxelles, sempre che credano sul serio alla possibilità di realizzare nel futuro una vera e propria federazione di stati nel Vecchio continente.

Carlo Verri

Serhiy Bilenky, *Laboratory of Modernity. Ukraine between Empire and Nation, 1772-1914*, Montréal & Kingstone, McGill-Queen's University Press, 2023, 597 pp., CAD 49,95.

Nel corso degli ultimi due decenni, in modo particolare, la storiografia sull'Ucraina ha prodotto numerose e consistenti storie del Paese, adottando essenzialmente il paradigma hruševs'kiano, pur se adeguandolo ai tempi correnti. In particolare, la scuola storiografica ucraina e quella canadese, profondamente influenzata dalla diaspora - sempre più capace di esercitare un forte ascendente sulla percezione dell'immagine dell'Ucraina a livello globale - hanno ripasmato le categorie interpretative di matrice nazionale, volte a scardinare il paradigma precedentemente accolto da parte degli storici europei occidentali, a propria volta basato perlopiù sul canone maturato in seno alle storiografie zarista, sovietica e russa post-sovietica³.

Il libro di Serhiy Bilenky si inserisce in questo solco, seppur con delle peculiarità specifiche. Soprattutto, l'a. focalizza la propria attenzione sulla genesi dell'ideale nazionale, variegato in fatto di idee, e caratterizzato da una lunga evoluzione cronologica, concentrandosi dunque su quel lasso di tempo, durato quasi centocinquant'anni, intercorso fra le Spartizioni della Polonia (e, dunque, il momento in cui i territori storicamente identificabili come Ucraina centrale, alla destra del fiume Dnipro, entrarono a far parte dell'Impero zarista) e lo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Restano dunque volutamente esclusi dalle analisi dell'a. l'età sovietica e la "svolta verso destra" - così definita da Alexander Motyl - che caratterizzerà il movimento nazionale ucraino, specie nelle terre appartenenti nel periodo interbellico alla Polonia, avvicinandone lo spirito ai nazionalismi dell'Europa del tempo.

La prospettiva della ricerca, caratterizzata da un approccio transnazionale, parte dall'assunto secondo cui le "terre mobili" ucraine - sottomesse al giogo polacco (e poi asburgico) a Ovest, e zarista a Est - si caratterizzavano per la medesima matrice identitaria e culturale, benché il primo intellettuale a teorizzare la necessaria unificazione della Rutenia e della Piccola-Russia sarebbe stato Ivan Franko, a cavallo fra il XIX e il XX secolo.

Nella prima parte del libro, l'a. si concentra sul tema della nascita dell'ucrainofilismo degli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, in quanto *revival* di matrice essenzialmente etnografica, connesso alla temperie romantica e fondamentalmente scevro di implicazioni politiche. La specifica storia ucraina viene intrecciata dall'a. a fenomeni storici più generali, come il Decabrisimo, e viene al contempo sottolineata l'influenza del romanticismo polacco - à la Mickiewicz - sull'ancora embrionale movimento ucrainofilo.

Nella seconda parte, invece, l'opera si concentra sul ruolo svolto dal "bardo" Taras Ševčenko, che sarebbe in seguito assunto al ruolo di icona nazionale, e sulla sua collaborazione con la Confraternita Cirillo-Methodiana (1845), fondata dallo storico Kostomarov. Di questo contesto, in cui fu riconosciuta l'esistenza di una nazionalità ucraina a sé stante, e auspicata la nascita di una repubblica federale panslava, l'a. pare non porre in primissimo rilievo l'anelito slavofilo, che sarebbe poi culminato nell'opera di ricostruzione storiografica kostomaroviana *Le due nazionalità della Rus'*, che implicava la complementarità fra l'elemento nazionale russo e quello ucraino, in quanto entrambi gemmati dalla Rus', preferendo invece sottolineare la consustanzialità del movimento ucrainofilo con quelli coevi, sparsi in molti Paesi europei, e tutti in diverso modo apparentabili al pensiero mazziniano.

Sin dai primi capitoli, l'a. dedica molto spazio alle diverse forme di modernizzazione in corso di perfezionamento nell'Ottocento, che perseguivano fini fra loro talora antitetici: lo sviluppo della burocrazia statale da un lato - cui partecipavano molti Ucraini russificati e leali nei confronti della corona -, e gli assertori dell'idea nazionale, ancora alquanto sparuti nel corso dell'Ottocento. Nell'ultimo quarto del XIX secolo, prese avvio anche un altro fenomeno peculiare: la società ucraina, dapprima formata perlopiù da contadini affrancati dalla servitù della gleba, massicciamente ucrainofoni, si trasformò - dapprima lentamente, poi in modo sempre più rapido - in una società in via di industrializzazione, specialmente nei pressi dei distretti minerari, i quali saranno in proseguo di tempo marcatamente russificati.

³ Cfr.: Bellezza, Simone Attilio, *Nascita di una comunità transazionale: la storiografia ucraina dall'indipendenza all'invasione russa (1991-2023)*, in «Il Mestiere di Storico» - SISSCO, XV / 1-2, 2023, Roma, Viella, pp. 35-57.

La terza parte del volume pone a confronto il pensiero di Drahomanov, democratico, incline al socialismo, ed erede delle riflessioni di Kostomarov, con l'“esclusivismo” galiziano: il “Piemonte ucraino” il quale, in seguito all'emanazione della cosiddetta Circolare Valuev (1863) e dell'Emskij Ukaz (1876), sul far del XX secolo, produsse un pensiero nazionale radicale, già tendente alle forme proprie degli sciovinismi propri del Novecento. Ciò fu reso possibile dal fatto che le minori pressioni esercitate dalla Monarchia asburgica sui Ruteni – ciò avveniva, non di rado, per porre un freno al più insidioso indipendentismo polacco – favorirono localmente lo sviluppo di un più maturo sentimento di autocoscienza nazionale in costoro.

Prendendo spunto da alcuni passi delle opere di Drahomanov e di Lenin che, pur partendo da posizioni differenti, tracciavano un parallelismo tutto sommato coincidente fra l'Ucraina nei confronti del centro russo da una parte, e Scozia e Galles rispetto all'Inghilterra nel contesto britannico dall'altro, l'a. si appropria del controverso – ma sempre più spesso recepito – concetto di colonialismo, in riferimento all'Ucraina zarista, produttrice di derrate alimentari e di prodotti industriali a beneficio del centro dell'Impero come pure del nascente ceto imprenditoriale originario dell'Ucraina stessa.

Il libro, inframmezzato di informazioni di gusto aneddótico, si presta ad una lettura erudita, come pure ad istruire i neofiti, benché la scrittura, volutamente non ossequiosa nei confronti del “sacro” principio cronologico, non sempre renda facile la comprensione.

Rimane vivida, al termine della lettura, l'impressione suscitata dal gran numero di nodi storici che assimilano la vicenda ucraine a quelle di molte altre periferie europee del tempo, come pure il fatto che l'identità nazionale ucraina stia venendo ai nostri giorni forgiata in una discreta misura dalla storiografia, non di rado in senso avverso alle categorie interpretative precedenti di impronta sovietica e russa.

Andrea Franco

Viktoriya Sereda (ed.), *War, Migration, Memory: Perspectives on Russia's War Against Ukraine*, Forum Transregionale Studien – Dossiers, Volume 4. Bielefeld, transcript Verlag, 2024, 420 pp., € 49.

The interconnection of war, forced displacement, and memory has become a contextual setting for contemporary Ukraine and Ukrainians, who are trying to negotiate their new reality amid Russia's protracted aggression. The edited volume *War, Migration, Memory*, curated by Viktoriya Sereda, is an attempt to grasp these complex intersections of violence, home-leaving, and identity formation through collaborative thinking-together.

The volume is organised into four main thematic sections: “War and Memory”, “Representations”, “Experiences of Displacement”, and “Minority Experiences”. This structure allows for a deep analysis of personal narratives, institutional responses, and broader cultural shifts, demonstrating the multi-layered nature of Ukraine's wartime experience, closely tied to Ukrainian history. With such an approach, authors aim to explain the complexities of war to readers who may not be familiar with Ukrainian history and who may operate within a completely different epistemic context.

In their introductory essay, Viktoriya Sereda and co-author Andrii Portnov argue for a re-examination of the country's memory cultures through the lens of war-induced rupture. In doing so, they also set the tone for the volume and introduce a logic to the selection and ordering of papers that, at first glance, might seem too diverse in terms of approach and methodology.

The first section, “War and Memory”, explores how collective and individual memory are reshaped by the violence of war. Roman Holyk opens with a broad reflection on memory formation during war, moving from World War II to the current Russo-Ukrainian war. The section continues with a reimagining of World War II through the lens of the present conflict, challenging educational narratives (Ihor Dvorkin) and developing new rhetoric (Denys Shatalov). Olha Polishchuk's analysis of personal

testimonies on the “My War” platform offers a view into the lived memory of ordinary Ukrainians, while Olha Haidamachuk captures the subtle “tonality” of memories of displacement.

The “Representations” section examines cultural, textual, and visual dimensions of war. Alina Mozolevska’s study of geographic imagery and Yuliya Yurchuk’s reflections on religious symbolism show how the war is narrated not only in words but also through powerful visual codes. Oleksandr Zabirko and Tetyana Shestopalova turn to language, text, and writing. Zabirko analyses the metaphorical language of zombification and orcism in Ukrainian narratives to depict the enemy, the Other, while Shestopalova explores war, displacement, and shifting identities through the personal stories and texts of Ukrainian writers. Finally, Yuliia Soroka analyses differing media representations of Mariupol in spring 2022, depending on the language of coverage: Ukrainian, English, or Russian.

Forced displacement takes centre stage in the third section, with essays that examine the demographic, social, and psychological consequences of forced migration. Lidia Kuzemska explores how Russia manipulates statistics on Ukrainian refugees; Olena Strelnyk addresses the gendered implications of forced displacement; while Ivan Kozachenko and Natalia Zaitseva-Chipak focus on the shifting identities and adaptation strategies of displaced Ukrainians in Poland and Germany. Finally, Taisiia Ratushna’s study of Telegram channels illustrates how digital communication has become a tool for mutual aid and identity negotiation in exile.

The final section is particularly interesting, foregrounding broadly understood minority perspectives: from ethnic and religious identification during wartime to the militarisation of illness. It includes a critical study of the church as a political actor (Denys Brylov and Tetiana Kalenychenko), a deeply personal, gendered, and intergenerational story of a Crimean Tatar family whose homeland has been taken away multiple times (Emine Ziyatdinova), an analysis of stereotype-based heroisation of Romani people (Mykola Homanyuk and Janush Panchenko), and a unique contribution on cancer patients during wartime, highlighting the fragility of healthcare systems and the militarisation of illness in public discourse (Olha Labor).

War, Migration, Memory is not just a scholarly volume, it is a document of intellectual resistance, a record of thinking through catastrophe by those directly affected. The voices collected here offer not only a call for complexity over simplification (often present when speaking about Ukraine), but also an affirmation of Ukrainian scholarly agency in the global academic arena.

The question remains: will we ever be able to discuss the past, present and especially the future of Ukraine not in reactionary terms, through the lens of violence and resilience, but as an independent process, a value in itself, without even needing to mention the word “Russia” as contextual background?

Iuliia Lashchuk
(European University Institute)

Oleh S. Ilnytzkyj. *Nikolai Gogol. Ukrainian Writer in the Empire. A Study in Identity*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2024, 193 pp., € 109,95.

Nikolai Gogol (ukr. Mykola Hohol) has remained a riddle – for his Russian audience, for the scholars in Slavic studies, and ultimately for himself. In the recent years, important books have shed a new light on the much debated problem of Gogol’s national identity. Most prominently, Edyta Bojanowska and Yuliya Illchuk focused on Gogol’s Ukrainian-Russian identity that was in their view either “hyphenated” or “hybrid”. In his new book, Oleh Ilnytzkyj challenges both interpretations and states bluntly: Gogol was “a Ukrainian writer who was appropriated from within an Imperial culture by a Russian nationalist discourse” (170). Ilnytzkyj goes as far as to contend that Gogol “boldly challenged taboos concerning Ukraine’s potential for independent statehood, refusing to perpetrate the clichés about the fraternal union between Ukraine and Russia” (169).

Before coming to this conclusion, Ilnytkyj carefully examines both literary and biographical texts that support his view of a genuinely Ukrainian Gogol. First, he describes Gogol's biography against the backdrop of Russian national history in the first half 19th century. Ilnytkyj highlights the frail status of the Russian national project at the time. Unlike the largely self-sufficient Ukrainian national project, the Russian national project forced the other East Slavic nations both politically and ideologically into its statehood. Ilnytkyj points to the fact that the Russian national project was only possible in the framework of an "Imperial culture" (15). As a consequence, Gogol who came in 1828 from Ukraine to St. Petersburg produced his works not in the system of a Russian national literature but in a "fluid multiethnic economy of texts" (26). In his discussion of Gogol's most popular works *The Government Inspector* and *Dead Souls* Ilnytkyj maintains that Gogol failed to provide a "sympathetic portrayal of ethnic Russia", not because – as Bojanowska argues – he was incapable of doing so, but based on "a conscious decision informed by Gogol's Ukrainian nationalism" (35).

Ilnytkyj gives an excellent overview over the Russian and the Ukrainian responses to Gogol's early prose that did not indicate the real author's name but heralded the name of the fictional story teller Rudyi Panko. The Russian critics praised the *Dikanka*-stories as a true expression of the Ukrainian people and a stylistic masterpiece, but claimed that this innovative prose was certainly part of Russian literature (41, 51). Ukrainian critics hailed the new author as a forerunner of a coming "Ukrainian Walter Scott" (43).

The heart piece of Ilnytkyj's argument is the rebuttal of two "false narratives": first, that Gogol was a Russian writer, and second, that the late Gogol – especially in the second version of *Taras Bulba* – eventually embraced Russian imperial nationalism. Ilnytkyj reconstructs in great detail how Russian critics such as Vissarion Belinskii and Konstantin Aksakov appropriated Gogol for mainstream Russian literature. One of the main obstacles for Ilnytkyj's interpretation is, however, Gogol's famous self-description in a letter to Anna Smirnova from 1844. The writer candidly states that he does not know "what kind of soul" he has: "a Russian or a Ukrainian (khokhlatskaia)" one (79). Ilnytkyj holds that Gogol's answer to Smirnova was a "delicate balancing act that preserved his integrity while mollifying Russians" (81). Certainly, Ilnytkyj is right to challenge the simplistic notion that Gogol was a Russian writer. However, he completely downplays the important aspect of Gogol's own literary ambitions. Gogol came to St. Petersburg to embark on a career as a writer for the reading public in the Russian empire. His debut, the poem "Ganz Kiukhel'garten", was clearly modelled on the dominant Romantic fashion. However, this work was – quite adequately – perceived as epigonal and received negative reviews. Only after this failure, Gogol turned to Ukrainian topics and a Ukrainianized Russian prose style. In fact, he managed to establish a Ukrainian model, the "kotliarevshchyna", in the Russian literary system of his time. Ivan Kotliarevskyj's *Eneida* was published in 1798 in St. Petersburg but failed to attract the attention of the Russian reading public. Distancing himself from Kotliarevskyj, Gogol changed two elements: he shifted the genre from poetry to prose and he wrote in a Ukrainianized Russian instead of Ukrainian. Gogol's use of the Russian language is the result of a clever marketing strategy. Gogol knew exactly that he eventually would share the bitter literary fate of Ivan Kotliarevskyj if he would not opt for a consequent use of the Russian language or that of Ievhen Hrebinka if he would not introduce the Ukrainian topic into his texts. In a sense, Gogol can be likened to Joseph Conrad: As a prose writer, Józef Teodor Konrad Korzeniowski could have embarked on a Polish language literature career. But Conrad intentionally targeted the English language book market that promised much broader opportunities. However, as Zdzislaw Najder has shown in many publications, Joseph Conrad hid the Polish topic in many of his novels, most notably in *Lord Jim*, where the protagonist jumps his ship "Patna" (which can be read with a slight typographical alteration as "Patria"). The Polish prose writer Eliza Orzeszkowa publicly scolded Joseph Conrad for his betrayal of the endangered Polish literature in her article "The Emigration of Talent" (1899).

Ilnytkyj criticizes in great detail the "false narrative" of a "russified" second version of *Taras Bulba*. He directs his argument against traditional interpretations by Simon Karlinsky, Robert Maguire, Michel Aucouturier or Edyta Bojanowska who claim that Gogol "glorified Russian nationalism" in the reworked version of *Taras Bulba*. Gogol produced two versions of *Taras Bulba*, a shorter one in 1835

and an extended one in 1842. Famously, the second version includes Taras Bulba's final speech to his cossack comrades before he dies at the hands of his Polish enemies: "A time will come, when you will learn what the Russian Orthodox faith can do! Even now, nations far and near sense that our own Tsar is rising from the Russian lands, and there will be no power on earth that will not submit to him!" (145) A superficial reading will quickly come to the conclusion that Gogol hails here the Russian autocracy of his own time in a historical allegory. Ilnytkyj convincingly argues that Gogol's use of the word "ruskij" should not be translated as "Russian" but as "Rus'ian", i.e. belonging to the Ukrainian Rus'. From such a viewpoint, Bulba's announcement of an "own Tsar" acquires an entirely different meaning. Ilnytkyj draws attention to the Ukrainophile *Istoriia Rusov* that addressed the Kievan princes as "Tsars" (151). Gogol knew the *Istoriia Rusov* well and based his historical views of Ukraine on this narrative. "Our own Tsar" would then refer to a future Ukrainian ruler in the tradition of the Kyivan princes.

Ilnytkyj's innovative and text-based hermeneutical approach yields important and valid results. However, he seems to downplay the most important insight of his own interpretation by insisting overly on Gogol's exclusive Ukrainian identity. Ilnytkyj comes closest to Gogol's literary strategy in the following sentence: "When it came to Taras Bulba, Gogol could be confident that Russians would understand the novel in accordance with their own self-centered ideas and prejudices – and miss his real message." (156f.) Here, Ilnytkyj commits a logical error. If Gogol's "real message" was the claim for an independent Ukrainian statehood, why would he disguise his message so thoroughly that it would not be understood anymore by the readership at large? The truth is probably not a question of "identity", but of "strategy": Gogol knew exactly that his Russian audience would perceive the new ending of *Taras Bulba* as a declaration of loyalty to the Russian autocracy and to the existing social order. It is Ilnytkyj's great merit to detect this subversive undercurrent in the second version of *Taras Bulba*. However, he tends to overstate Gogol's allegiance to the Ukrainian national project and to understate the overwhelming significance of Gogol's religious asceticism that eventually led to his self-inflicted death.

Ulrich Schmid
(St. Gallen)

Ulrich Schmid (ed.), *Ukrainische Literaturgeschichte*, Berlin, Metzler, 2025, 356 pp., € 34,99.

Published in 2025, *Ukrainische Literaturgeschichte*, edited by Ulrich Schmid, represents the first comprehensive literary history of Ukraine to appear in the German language. Though long awaited, the volume is strikingly well-timed: it responds to the surge of international interest in Ukrainian culture following Russia's full-scale invasion, while correcting the widespread misconception that Ukrainian literature is a recent phenomenon tied solely to the post-1991 nation-state.

The book consists of eighteen chapters and is the result of close collaboration among an international team of scholars, with a notable presence of Italian Slavists. From Giovanna Brogi's survey of medieval and early modern texts, to Maria Grazia Bartolini's exploration of the Baroque period, and Schmid's own contributions on the nineteenth century, the volume is guiding the reader through the shifting cultural, linguistic, and political landscapes that have shaped Ukrainian literature over the centuries. Later chapters, including those by Vera Faber, Alois Woldan, Alexander Kratochvil, and Alessandro Achilli, address Soviet literary policy, exile writing, and the recent literature of the Euromaidan and post-2014 period. Despite the absence of Ukrainian-born contributors, the volume engages closely with major Ukrainian scholars and maintains both empathy and scholarly rigor towards both Ukraine and its literature.

What sets this book apart is its methodological self-awareness. Rather than imposing external evaluative standards – as earlier surveys often did – Schmid and his collaborators present Ukrainian literature as a historical phenomenon with its own coherence. The result is a literary history that neither

exoticizes nor marginalizes, but convincingly situates Ukrainian writing within broader European processes, from nation-building to postcolonial reconfigurations

Methodologically, the collection embraces a variety of approaches: some chapters offer close readings, others contextual analysis, and still others combine literary and political history. While this results in some variation in tone and depth, it also lends the volume versatility, making it well-suited for academic instruction (thanks to its clear periodization, detailed author lists, and bibliographies). More importantly, this volume is not a reference work, but a narrative literary history, which, however, still centers author and text as its main categories of analysis.

As with any ambitious and long-spanning work, it is to be expected that certain methodological decisions or interpretive choices may invite critical scrutiny. One such instance is the volume's framing of contemporary figures – such as Vasyl Stus and Serhii Zhadan – as “national poets” in a manner reminiscent of nineteenth-century models. This move risks reinforcing outdated Romantic tropes that seem at odds with the book's otherwise nuanced approach to periodization. One wonders whether this labeling reflects actual literary dynamics or rather stems from external pressures that foreground national function in times of war.

Like any literary history, this one also performs canon-making. Some editorial decisions – such as the inclusion of Ukrainian Russophone literature – may provoke debate or even resistance, yet they are generally well-contextualized and thoughtfully justified within the chapters themselves. Moreover, the volume's structural attention to geopolitical realities – such as the contestation between the Russian and Habsburg empires – enriches its comparative dimension and emphasizes literature's embeddedness in larger political frameworks.

Ukrainische Literaturgeschichte is poised to become a valuable resource for students and scholars of Ukrainian and East European literature. Its accessible structure makes it not only a reference work but also a springboard for further inquiry. Making the volume available as an open-access publication – and translating it into English and Ukrainian – would be vital steps toward expanding its reach and impact.

Oleksandr Zahirko
(University of Regensburg)